

O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro

A pesar de uma fecunda e popular carreira de mais de cinco décadas – tendo sido palhaço, ator, autor teatral, cantor, ensaiador e diretor de companhia –, a vida e a trajetória artística de Benjamim de Oliveira possuíam pouquíssimos registros biográficos, dispersos em artigos de periódicos, entrevistas, perfis. Um documento expressivo sobre Benjamim de Oliveira é o notório livro do jornalista Brício de Abreu, *Esses Populares tão desconhecidos* (Abreu, 1961, p. 77-88). No entanto, esse perfil biográfico, quer pela suposta intimidade que o jornalista mantinha com o biografado, quer por tratar-se de um perfil baseado nas recordações de Benjamim – tendo, portanto, um cunho memorialista –, apresentava lacunas importantes, com o rigor histórico substituído por um tom anedótico e confidente.

Assim sendo, sua figura tornava-se lendária, pois muito se afirmava e bem pouco era comprovado a respeito de sua biografia. Por exemplo, Benjamim de Oliveira era considerado o exclusivo criador do circo-teatro – constituição híbrida, na qual, em uma segunda parte da função circense, ocorria representações teatrais –, chegando um autor a afirmar que essa invenção havia “surgido em cima dos dias negros da Primeira Guerra Mundial, em 1918, quando o Rio de Janeiro se despovoou pelo êxodo da chamada ‘gripe espanhola’” (Ruiz, 1987, p. 36). Exemplares das peças de autoria de Benjamim de Oliveira,¹ cujas folhas de rosto mencionam as datas de estréia dos textos, comprovam a inexatidão desta hipótese, indicando 28 de julho de 1905 como dia da primeira apresentação de uma das obras do autor, ou seja,

Daniel Marques é professor da Universidade Federal da Bahia. Este artigo tem origem na tese de doutoramento, *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Unirio, 2004.

¹ Foram encontrados nesta pesquisa dez textos teatrais – melodramas, burletas e revistas – considerados de autoria de Benjamim de Oliveira. Os textos *O negro do frade*, *O punhal de ouro*, *A escrava Marta*, *A Ilha das Maravilhas*, *Os bandidos da Rocha Negra* e *Gaspar, o serralheiro*, encontram-se na Biblioteca Edmundo Muniz da Funarte. Já as peças *A mancha na Corte*, *O grito nacional* ou *A história de um voluntário*, *Sai despacho!* e *Olho grande!* estão alocadas no acervo da Segunda Delegacia Auxiliar de Polícia, da Biblioteca do Arquivo Nacional.

mais de uma década antes do hipotético ano de criação do circo-teatro indicado por Ruiz.

Quanto ao mérito de ser o criador do novo gênero de espetáculo, ou ao menos seu criador único, a dissertação de Mestrado de Paulo Merísio (cf. Merísio, 1999), que trata da configuração espacial do circo-teatro, e o livro de Regina Horta Duarte (cf. Duarte, 1995), no qual são analisados os espetáculos circenses ocorridos em Minas Gerais no século XIX, apontam outra gênese para o circo-teatro. Estes autores indicam que o repertório dos circos já abrigava pantomimas cômicas e melodramáticas, diálogos cômicos entre palhaços, apresentações de danças e números musicais, mesmo antes de Benjamim de Oliveira começar sua carreira no circo.

Outras informações aderidas à figura do artista afirmavam que ele havia sido o primeiro palhaço negro do mundo e que era filho de escravos. Em sua tese de livre-docência, posteriormente transformada em livro, Mário Fernando Bolognesi informa que a compleição final da dupla cômica de palhaços é dada pelo duo Foottit e Chocolat. O negro cubano Raphael Padilla, obviamente o Chocolat da dupla, já fazia o “respeitável público” rir na Paris oitocentista (cf. Bolognesi, 2003, p. 72). Sobre a condição de seus pais, encontram-se preciosas informações na tese de doutorado da pesquisadora Ermínia Silva: de fato, os pais de Benjamim de Oliveira foram escravos e seus filhos eram alforriados ao nascer, por ser sua mãe considerada escrava de estimação (cf. Silva, 2003, p. 75).

A tese de Ermínia Silva – que trata dos processos por que passa a “teatralidade circense” desde as pantomimas até as peças de circo-teatro – traça uma detalhada biografia do palhaço negro desde a década de 1870 até o primeiro decênio do século XX. Seu trabalho, além de relacionar as notas, notícias e reportagens espalhadas por diversos periódicos, checar informações com os memorialistas do período e cotejar o relato com dados historiográficos, recuperar as diversas atividades de Benjamim –

como autor, ator e cantor, além de palhaço – indica a localização de suas fontes e documentos. O trabalho da pesquisadora é hoje o mais abrangente levantamento biográfico de Benjamim de Oliveira, como também dos primórdios da atividade circense no Brasil e dos caminhos que esta percorreu em seu processo de afirmação, servindo como um verdadeiro guia de fontes para qualquer pesquisador que se debruce sobre estes temas.

Assim, irei embasando minhas considerações ora no perfil nostálgico escrito pelo jornalista Brício de Abreu, ora na farta documentação e no pormenorizado relato biográfico apresentado por Ermínia Silva, tentando percorrer os caminhos que levaram um menino negro fugido de casa no sertão mineiro a se tornar um dos maiores artistas de seu tempo.

Filho de Malaquias Chaves e de Leandra de Jesus, Benjamim de Oliveira nasce, segundo o registro de seu batizado, em 11 de junho de 1870, na atual cidade de Pará de Minas, em uma fazenda, em cujas lides entrosou-se desde cedo. Do pai não guardava boas lembranças, preferindo mesmo omitir que o negro Malaquias ocupava-se na fazenda de recuperar os escravos fugidos: “Mas essa questão do emprego do meu pai será preferível que você não conte”, pede Benjamim ao jornalista (Abreu, 1963, p. 79).

O menino toma contato com a vida circense através das trupes que chegam à sua vila natal. Ainda muito jovem decide fugir com o circo Sotero, que passava por sua cidade, no qual toma suas primeiras lições artísticas, fazendo acrobacias, trabalhando no arame e no trapézio. Também neste circo, Benjamim aprende que o artista do picadeiro tem diversas outras tarefas além do trabalho propriamente artístico, enfrentando além de um árduo treinamento diário cuidados com o material de cena e com a animália, bem como tarefas domésticas variadas.

No Sotero, o jovem tem por mestre Severino de Oliveira. Ermínia Silva aponta aqui uma suposição que, se não é possível de ser comprovada, indica ao menos uma pista que

merece ser cogitada. O sobrenome Oliveira passa a ser empregado por Benjamim após um novo registro, talvez como uma adoção às avessas, tendo o jovem Benjamim Chaves optado por nomear-se como seu mestre (Silva, 2003, p. 80). Este indício deixa entrever mecanismos de adesão e pertencimento, que passam a se estabelecer não por vínculo genético, mas pela opção de vida, pela escolha de um grupo, pela preferência pessoal. Relações semelhantes a essa, apontada por Ermínia Silva entre Benjamim e Severino de Oliveira, seu mentor e mestre, também ocorrem com os grupos ligados às casas das chamadas “tias baianas”, no Rio de Janeiro do início do século XX, nas quais foi forjado o samba carioca.²

Como o dono do circo o espancasse, o menino Benjamim decide fugir outra vez. Depois de uma frustrada acolhida por um grupo de ciganos, que pretendiam vendê-lo, tenta uma nova fuga, sendo novamente capturado, desta vez por um fazendeiro que o julga fugido de alguma fazenda próxima. “E tive de fazer acrobacias para provar que eu não era fugido e que era de ‘circo’...” (Abreu, 1963, p. 80). Aqui vida e profissão se entrelaçam, e vê-se um circense que faz uso de estratégias de sobrevivência pelo acionamento de seu acervo técnico individual, provando que não pertencia a nenhuma fazenda. Seu pertencimento se estabelecia em uma outra ordem: era mesmo “de circo”. Não de nenhum circo em particular, mas simplesmente de circo, explicitando um parentesco que não se vincula a laços biológicos.

Após descrever em seu depoimento as diversas dificuldades por quais passa em alguns circos e trupes, Benjamim narra sua estréia como palhaço. É quase acidentalmente que o jovem circense, contando à época cerca de vinte anos, substituirá o palhaço da companhia, encargo que só aceitou por força do contrato. “E eu tive que fazer o palhaço. E foi ali, na Várzea do Carmo, naquele barracão de zinco e tábua que eu pela primeira vez apareci vestido de palhaço...” (Abreu, 1963, p. 82). Contudo, o resultado de suas primeiras performances foi desanimador: vaias, assobios, ovos e legumes podres.

Ao conseguir se firmar na nova carreira – obtendo alguns bons contratos e passando por outras companhias – Benjamim de Oliveira chega à capital da República, desde há muito sua meta:³ “O Rio era para mim, porém uma tentação. Todo o meu pensamento se voltava para aqui” (Abreu, 1963, p. 86). No Rio de Janeiro o palhaço Benjamim de Oliveira se afirma como um dos grandes de sua profissão, alcançando um enorme êxito não apenas junto ao público, mas também obtendo elogios de críticos e de outros artistas consagrados.

É no circo do Comendador Caçamba – uma pitoresca figura do mundo circense – armado em Cascadura, subúrbio carioca que o jovem palhaço chama a atenção de um inesperado espectador: o próprio presidente da República, Marechal Floriano Peixoto. Empurrado pela ambição do Comendador Caçamba e encorajado pela admiração do presidente, Benjamim de Oliveira consegue, em 1893, que

² A todo o momento, na pesquisa em que resultou minha tese de doutorado, deparei-me com operações e estratégias de sobrevivência transversais e oblíquas operadas por grupos que não conseguiam formas de ascensão e pertencimento nos canais oficiais, dentro da sociedade brasileira na *Belle Époque*. Operações acionadas, por exemplo, pelos circenses em seu esforço de adaptar-se às condições que o Brasil oitocentista lhes impunha, mas também pelos grupos negros recém saídos da escravidão, pelos ciganos, por migrantes, etc. Ver Silva, 2004, p. 50-80.

³ A historiadora Clélia Schiavo Weyrauch em artigo intitulado “Quem é estrangeiro na cidade do Rio de Janeiro?”, procura demonstrar o fascínio e a atração provocados pela então capital da República, nos artistas e intelectuais de outras partes do país. Ver Weyrauch, 2003, p. 81-100.

o circo se muda para a Praça da República, em frente à sede do governo, localizada no Palácio do Itamaraty, na atual rua Marechal Floriano, sendo o transporte do material do circo feito por soldados do Exército. “E aqui este negro Benjamim já dançou a ‘chula’⁴ ali na Praça de República, bem onde está a estátua de Benjamim Constant...” (Abreu, 1963, p. 84).

No início do século XX, o palhaço negro Benjamim de Oliveira, agora no Circo Spinelli, já é artista renomado, sendo seu nome usado no material de divulgação do circo como chamariz de público: Benjamim era a principal atração do programa do Spinelli, apresentando-se ao violão como palhaço-cantor (Silva, 2003, p. 177-82).⁵

No depoimento concedido ao jornalista Brício de Abreu, Benjamim de Oliveira assume a autoria exclusiva da criação do circo-teatro – a introdução de peças teatrais dialogadas como uma segunda parte na função circense. Talvez, de fato, Benjamim tenha sido o primeiro a escrever um texto dramático com o intuito de encená-lo especificamente dentro de um espetáculo de circo; tal inovação, entretanto, não pode ser creditada apenas a uma genial intui-

ção. Como foi, já, citado, os circenses produziam diversas representações teatrais sob a categoria razoavelmente genérica de pantomima. “Na realidade, elas comportavam os vários gêneros musicais, dançantes, satíricos e cômicos, que se produziam no final do século XIX” (Silva, 2003, p. 214).⁶ Chegava-se mesmo a adaptar, com trechos mimados, *O Guarani* de Carlos Gomes, ópera com libreto inspirado no romance homônimo de José de Alencar.⁷ Assim, o uso de uma forma teatral específica em uma função circense é decorrente de toda uma tradição que ocorria com regularidade dentro dos programas dos circos no Brasil desde as últimas décadas do século XIX.

No Circo Spinelli, Benjamim de Oliveira encena a primeira de suas peças escritas para concluir um espetáculo de circo:

No Spinelli é que lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomara o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupa de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi ali no Boliche da Praça Onze. E a primeira peça intitulava-se

⁴ A chula seria uma “dança ou canção brasileira de origem portuguesa (remonta ao século XVI). No Brasil do século XIX esteve relacionada ao lundu, em seu caráter lascivo e violenta coreografia (que incluía a *umbigada*)” (Horta, 1985, 76). Contudo José Ramos Tinhorão explica que são chamadas chulas de palhaço as cantigas recitativas e ritmadas com as quais os palhaços apresentam-se nos desfiles em que se anuncia a chegada do circo nas cidades (Tinhorão, 1976, p. 142).

⁵ As constantes trocas estabelecidas entre os músicos e os circenses, comuns desde o último quarto do século XIX, foram enriquecendo o cancionário popular, e ampliando mutuamente o repertório destes artistas. Outro exemplo significativo de palhaço-cantor é Eduardo das Neves, também um artista negro. Ver, a este respeito, Tinhorão, 2000, p. 197-200.

⁶ As constantes trocas estabelecidas entre os músicos e os circenses, comuns desde o último quarto do século XIX, foram enriquecendo o cancionário popular, e ampliando mutuamente o repertório destes artistas. Outro exemplo significativo de palhaço-cantor é Eduardo das Neves, também um artista negro. Ver, a este respeito, Tinhorão, 2000, p. 197-200.

⁷ A estréia artística de Oscar Lourenço Jacinto da Imaculada Conceição Tereza Dias, o popular Oscarito, com cerca de cinco anos de idade, se dará em uma representação da adaptação da ópera, no Circo Spinelli, com Benjamim de Oliveira no papel do índio Pery e Lily Cardona, tia de Oscarito, como a jovem portuguesa Ceci. Ver Abreu, 1963, p. 288.

‘O Diabo e o Chico’. Pouco a pouco fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer ‘Othelo’. E assim nasceu a comédia e o drama no circo, coisa que nunca se vira antes (Abreu, 1963, p. 86).

O primeiro registro de representação desta peça é de 12 de junho de 1906 (cf. Silva, 2003, p. 225). Essa indicação corrige a informação encontrada no *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, de Lopes Gonçalves, que afirma, no verbete “O Diabo e o Chico”, que a peça estreou em 3 de agosto de 1907. O espetáculo faz tamanho sucesso que Benjamim começa a escrever novos textos para serem levados em seu espaço híbrido. Em uma pequena nota de um anúncio do Circo Spinelli, publicado no *Jornal do Brasil* de 25 de agosto de 1906, lê-se: “A companhia tem no seu repertório a pantomima *Os Guaranis*, aumentada com o riquíssimo quadro “A Primeira Missa no Brasil” e as seguintes farsas: *Um sargento em apuros*, *O filho assassino*, *O Diabo e o Chico*, *Os irmãos jogadores*, *As duas matutas na cidade*, *Em casa de dançarina*, *O negro do frade*, *A filha do campo*. Todas estas farsas são produção de Benjamim de Oliveira (...)” (*Jornal do Brasil*, 25.08.1906, p. 6; grifos no original).

A extensão do sucesso e da popularidade alcançada pelo uso de farsas e melodramas ao final da função circense – na constituição que resulta neste novo gênero, o circo-teatro – pode ser avaliada por duas informações. Em 18 de março de 1910, estréia no Circo Spinelli, com adaptação para o pavilhão de Benjamim de Oliveira e arranjos de Paulino Sacramento, *A Viúva alegre*, de Franz Lehar. A transposição da famosa opereta para o circo, bem como os arranjos musicais, recebem elogios até mesmo do autor, sendo a suntuosidade da montagem mo-

tivo de destaque na imprensa da época.⁸ Em maio de 1921 estréia a revista *Sai despacho!* igualmente escrita por Benjamim de Oliveira. Apresentando diversas convenções que caracterizam o gênero – como números musicais, apoteoses, alegorias –, a revista citada demanda uma produção esmerada, o que, conclui-se, denota a expectativa de uma boa bilheteria por parte de seus produtores.⁹

O sucesso alcançado pelo circense em suas diversas áreas de atuação, sobretudo após a consolidação da empresa de circo-teatro, faz com que os artistas de teatro passem a tratá-lo com respeito e carinho, como pode ser visto na conclusão de seu depoimento ao jornalista Brício de Abreu: “Daí para diante o circo e o teatro foram-se entrelaçando cada vez mais... até acabar no que hoje está: Não há mais o antagonismo que existira no começo. Artista de circo e de pavilhão são irmãos e amigos...” (Abreu, 1963, p. 88). Não obstante a visão romântica de Benjamim de Oliveira, não é difícil perceber como estas duas atividades artísticas serão por um longo tempo consideradas díspares, cabendo ao circo o status de arte menor. No Dossiê Benjamim de Oliveira alocado na Biblioteca da Funarte encontra-se o seguinte documento, que transcrevo na íntegra:

“Processo 6451/41.

Benjamim de Oliveira, ‘o mais velho palhaço e antigo empresário de pavilhão-teatro’, pede auxílio de pagamento de passagens de 42 artistas e o transporte de todo o material do seu circo, ida e volta, para uma excursão a Belo Horizonte, Minas.

Realmente o sr. Benjamim de Oliveira, há muitos anos exerce sua atividade como artista de circo, começando como palhaço, no

⁸ Sobre o alcance do sucesso desta montagem ver Abreu, 1963, p. 173-6 e Silva, 2003, p. 245-65.

⁹ O texto completo da citada revista encontra-se nos Anexos de minha tese de doutorado, indicada acima.

picadeiro, e mais tarde, quando os circos adotaram espetáculos teatrais, de uns vinte e cinco anos para cá, passou a desempenhar papéis em peças. Durante muitos anos fez parte dos elencos dos já desaparecidos Circos “Spinelli”, “Democrata” e há uns seis anos é uma das principais figuras do Circo Dorby, representando peças de todos os gêneros. Surpreende-nos agora o seu pedido de auxílio para um circo seu, quando ainda há pouco estava integrado no elenco do Circo Dorby, em situação privilegiada de associado.

Não há precedentes deste Serviço ter auxiliado viagens de pavilhões-teatro, muito embora a maior parte de seus espetáculos ser preenchida com a representação de peças teatrais. Mesmo tratando-se de Benjamim de Oliveira, cujo passado artístico e popularidade nos despertam a maior simpatia e consideração, achamos que não deve ser aberta uma exceção em seu favor, pois estabelecer-se-ia com isso um precedente de más conseqüências.

Assim parece-nos que a sua pretensão não deve ser atendida.

Entretanto submeto o assunto à consideração superior.

Em 20 de fevereiro de 1941
Gastão Tojeiro

[no verso]

O auxílio que o Governo vem dando ao Teatro Nacional tem finalidade determinada – “fazer do teatro e da música um instrumento de educação popular, aproveitando a arte na sua função social como auxiliar na obra de educação”.

O teatro do requerente não deve ser encarado sob esse aspecto.

Há no plano de auxílio ao “Desenvolvimento do Teatro Nacional”, para o corrente ano, dotação para viagens de companhias organizadas, cujos elencos e repertórios sejam previamente conhecidos desta repartição.

O Sr. Ministro, entretanto, resolverá, sobre o pedido em causa, como julgar acertado.

Em 21 de fevereiro de 1941.

Armando Fraga

Responsável pelo expediente

[manuscrito]

Indeferido em face do parecer

De (?) do Sr. Ministro

30.4.41

C. Drummond.

Apesar das iniciativas e das estratégias de sobrevivência utilizadas por Benjamim de Oliveira, o documento atesta que as tensões provocadas pelos deslocamentos e as tentativas de ascensão e consolidação do circense Benjamim, mesmo que lhe conferindo uma certa notoriedade durante boa parte de sua vida, não estabelecem a relação fraternal com que ele avalia as relações entre circo e teatro na conclusão de seu depoimento.

Ainda que o “passado artístico e popularidade” do circense despertem no parecerista – o autor teatral ligado ao teatro de costumes carioca, Gastão Tojeiro – “a maior simpatia e consideração”, o pedido de Benjamim de Oliveira não deve ser atendido, pois o aceite implicaria “em uma exceção em seu favor” o que poderia provocar “um precedente de más conseqüências”. Não se sabe a quais conseqüências Tojeiro poderia estar aludindo em seu despacho, pois não esclarece qual seria este perigo. Finaliza o primeiro parecer a recomendação de que a “pretensão” de Benjamim não deve ser atendida. Mas a qual pretensão se reporta também não fica exatamente claro. Não é possível perceber se, para Tojeiro, a pretensão de Benjamim era apenas a pleiteada no ofício, ou se estaria sendo considerado pretensioso este “palhaço”, que também faz “papéis em peças”, solicitar verbas no Serviço Nacional de Teatro. É necessário notar, também, que em nenhum momento Benjamim é considerado ator ou autor teatral. O máximo que se admite é que “passou a desempenhar papéis em peças”.

Segue a petição de Benjamim de Oliveira e o próximo relator também lhe nega o pedido, pois sua atividade não se enquadra nos programas educativos através do teatro e da música desenvolvidos pelo Ministério. O “teatro do requerente” não é considerado como um válido “instrumento de educação popular”. O requerimento de Benjamim de Oliveira recebe mais uma consideração e o pedido é, finalmente, negado com a assinatura do então ministro Carlos Drummond de Andrade. Todo esse processo,

transcorrido nos escaninhos da burocracia brasileira, levou pouco mais de dois meses.

Poucos anos depois do frustrado pedido de auxílio, em 1947, Benjamim de Oliveira passa a receber uma pensão do governo federal, após intensa campanha movida por jornalistas junto à Câmara dos Deputados. No entanto, o artista pouco goza desta aposentadoria especial, pois morre, aos oitenta e quatro anos, em 03 de maio de 1954, praticamente na miséria.

Referências bibliográficas

- ABREU, B. *Estes populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1956.
- ARAÚJO, R. M. B. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- _____. *Palhaços. O Percevejo*. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro/UNIRIO. Ano 8, n. 8, 2000, p. 65-72.
- “E O PALHAÇO o que é?”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, n. 41, 07.08.1944, p. 42.
- GONÇALVES, A. de F. L. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982. 4 v.
- HORTA, L. P. (ed.). *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- HORTA, R. D. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LIMA, E. F. W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público da Praças Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MAGNANI, J. G. C. *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora Brasileira, 1984.
- MERISIO, P. R. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, Uni-Rio, 1999.

- MOURA, R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- _____. “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In: LOPES, A. H. (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000, p. 113-54.
- NEVES, J. de C. “A imaginação na vida do circo”. *Folha de S. Paulo*, 4.11.1979, p. 39.
- O CORREIO da Unesco (Rio de Janeiro)*, v. 3, n. 16, março de 1988.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PORTO, S. “Benjamin de Oliveira, o palhaço”. *Manchete*. Rio de Janeiro, 19.06.1954.
- RABETTI, B. “Cultura popular e teatro popular: estrutura artística e fluxo histórico”. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador/São Paulo, 2000, p. 624-5.
- _____. “Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas”. *O Percevejo*. Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do teatro, Programa de Pós-graduação em Teatro, UNIRIO. Ano 8, n. 8, 2000, p. 3-18.
- _____. (coord.). “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”. *Caderno de pesquisa em teatro: ensaios*. Rio de Janeiro: Uni-Rio/Centro de Letras e Artes/Programa de Pós-Graduação e Pesquisa; Mestrado em Teatro, n. 3, 1997.
- REIS, A. de C. *Guia de fontes para a pesquisa: circo*. Série Arte e Documento. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- _____. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- ROCHA, S. “Benjamin de Oliveira, o astro circense”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12.08.1962, p. 2.
- RUIZ, R. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- SILVA, D. M. “Precisa arte e engenho até...”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Unirio, 1998.
- _____. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Teatro, Unirio, 2004.
- SILVA, E. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Campinas, 2003. Tese (Doutorado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- TINHORÃO, J. R. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.
- _____. “Circo Brasileiro: o local no universal”. In: LOPES, A. H. (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000, p. 193-214.

- THOMASSEAU, J.-M. *El melodrama*. Ciudad del México: Fondo de Cultura Econômica, 1989.
- TORRES, A. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Atração, 1998.
- VELLOSO, M. P. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- _____. “Os cafés como espaço da moderna sociabilidade”. In: LOPES, A. H. (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000, p. 231-44.
- _____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VENEZIANO, N. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: UNICAMP, 1996.
- _____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo/Campinas: Pontes/UNICAMP, 1991.
- WEYRAUCH, C. S. “Quem é estrangeiro na cidade do Rio de Janeiro?”. In: WEYRAUCH, C. S.; LIMA, G. C. & ARNT, H. (org.). *Forasteiros construtores da modernidade*. Rio de Janeiro: Terceiro Tempo, 2003, p. 81-100.
- WISSENBACH, C. C. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma liberdade possível”. In: SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.